Avant-propos

Aujourd'hui l'image de la littérature est brouillée, sa nature est devenue incertaine. Au dix-neuvième siècle, la philosophie, jadis incluse en elle, a conquis son indépendance. Plus tard, le domaine littéraire, qui demeurait encore très vaste, s'est trouvé peu à peu amputé par les dissidences successives de l'histoire, de la réflexion politique, de la psychologie, de la sociologie, etc. à mesure que ces disciplines se sont constituées en sciences autonomes. Beaucoup d'écrivains modernes, intimidés par les savoirs spécialisés, se limitent, en s'autorisant de l'exemple de Proust, à la peinture de la vie intérieure. Ils n'osent plus aspirer à l'universel et ne recherchent d'autre vérité que subjective. Obéissant au mot de Gide (« l'art est dans la manière et non dans la matière »), ils se consolent de cette démission en reportant tous leurs efforts sur le style. Ils s'offrent ainsi sans résistance à l'entreprise de normalisation à laquelle la linguistique, apparue dans la première moitié du vingtième siècle, se livre sur la littérature.

La linguistique est une théorie du langage qui n'envisage celui-ci que sous l'angle de sa forme et de ses structures. A la recherche de lois, elle est portée à considérer le langage comme s'il était indépendant de l'esprit des êtres singuliers qui le parlent. Elle laisse échapper l'idée, l'intention de signifier, le sens. Elle est par nature peu apte à distinguer le langage littéraire du langage ordinaire. Quand elle s'y risque, elle est malhabile à établir entre les œuvres une hiérarchie de valeur. Si l'on demande aujourd'hui « qu'est-ce que la littérature ? », l'homme moderne sera embarrassé pour répondre à cette question. Il dira que ce n'est ni de la philosophie, ni de l'histoire, ni de la psychologie, etc. Il ne pourra formuler qu'une réponse négative. Au mieux, il parlera de style.

Et pourtant ! Quoiqu'en dise la linguistique, la littérature ne se réduit pas à la forme. Elle vaut d'abord par ce qu'elle veut dire. Le sens d'un texte en demeure l'élément principal. C'est lui qui entraîne la forme la plus propre à l'exprimer. Cette forme exige certes d'être étudiée mais en tant qu'elle est une voie d'accès vers le sens. Il est faux que la littérature soit condamnée à ne rien dire, quitte à le dire bien. Dans le passé, la littérature a toujours été le véhicule de grandes idées. Au vingtième siècle encore, des œuvres littéraires majeures (celles de Kafka, d'Orwell, de Soljenitsine, etc.) ont su mettre à jour des vérités que sciences et philosophies n'avaient pu atteindre. Il faut donc réapprendre à considérer la littérature pour ce qu'elle est : un langage chargé de sens, l'expression d'une pensée à la recherche de la vérité. C'est dans cet esprit que nous allons tenter (car il est sans doute temps de le faire) de la redéfinir.

Au cours de cet ouvrage, nous analyserons les formes traditionnelles sous lesquelles se présente la littérature, nous étudierons les grands courants de pensée à l'intérieur desquels elle s'inscrit et nous proposerons des clés pour quelques auteurs clés.

Qu'est-ce qu'un texte littéraire ?

Tout écrit n'est pas pour autant un texte littéraire. Un traité de géométrie se situe en dehors du domaine de la littérature. Ce peut être aussi le cas d'un poème s'il est trop mauvais. La littérature ne représente donc qu'une faible part de ce qui s'écrit et s'imprime. Inversement toute littérature n'est pas nécessairement écrite : il existe encore une littérature orale qui témoigne de ce qu'a pu être la littérature avant l'invention de l'écriture.

Pour distinguer les textes littéraires de ceux qui ne le sont pas, il existe un certain nombre de critères :

1) Les textes non littéraires sont le véhicule d'un *sens* qu'ils peuvent transmettre en totalité. Une fois ce sens délivré, le texte peut être oublié ; ayant rempli son office, il est devenu inutile. Par contre les textes littéraires possèdent, en plus de leur sens, une *signification.* Le propre de la signification est qu'elle n'est pas susceptible d'être isolée du texte qui la supporte. Elle n'est pas réductible à des signes abstraits, ses limites ne sont pas précises et son contenu est à la fois riche et indéterminé. C'est ainsi qu'une lecture attentive permettra toujours de saisir le sens d'un mode d'emploi ou d'un article de loi, alors qu'on ne sera jamais certain d'avoir totalement perçu la signification d'un poème. Le texte littéraire est donc celui que l'on *conserve* et que l'on *relit.*

2) Dans un texte non littéraire, l'auteur s'efface derrière ce qu'il dit. Un texte littéraire au contraire comporte une grande part de subjectivité. Il est l'expression de la personnalité unique de son auteur.

3) Un texte littéraire, même s'il est naïf et spontané, met en œuvre, consciemment ou non, des procédés artistiques qui sont pour une part légués par une tradition et pour une autre part inventés par l'auteur du texte. Ces procédés ont

pour effet de donner au texte une structure particulière qui concourt à sa signification.

4) Un dernier critère entre en ligne de compte, celui de la qualité. Certains textes qui remplissent les conditions citées ci-dessus définissant les textes littéraires se situent néanmoins en dehors de cette catégorie parce qu'ils n'atteignent pas un niveau de qualité suffisant. Il ne faut pas prendre l'intention ou la prétention pour le fait ; il ne suffit pas d'intituler un texte poème ou roman pour qu'il soit littéraire. Inversement certains textes dont les auteurs n'avaient aucun souci artistique prennent place, par leurs qualités, dans le domaine littéraire. La littérature est une chose mystérieuse qui échappe parfois à qui la cherche, et s'offre à qui ne la cherche pas.

Entre les textes littéraires et les autres la frontière n'est pas toujours évidente. Dans certains cas limites, déterminer si un texte est littéraire ou non relève d'un jugement de valeur.

Comment comprendre un texte littéraire ?

En raison de leur spécificité les textes littéraires demandent pour être compris l'application d'une certaine méthode *adaptée à leur nature.* C'est cette méthode que nous allons maintenant exposer.

La démarche qu'il faudra suivre dépendra du caractère du texte considéré. Examinons donc tout d'abord les différents types de textes que nous propose la littérature. On peut les répartir entre deux grandes catégories : les textes démonstratifs et les textes poétiques.

Les textes démonstratifs

Nous désignons par ce terme les textes dans lesquels le sens est plus important que la signification. Ces textes s'adressent à l'intelligence plus qu'au cœur, ils cherchent à convaincre plus qu'à émouvoir, ils s'efforcent d'entraîner l'adhésion du lecteur par une démarche d'apparence rationnelle. Mais celle-ci n'est jamais purement logique car, si tel

était le cas, le texte ne serait pas littéraire. En fait la raison n'est dans ces textes que le masque de la passion. La pensée qui s'y exprime, même si elle prétend à l'objectivité, reste une pensée personnelle colorée par l'affectivité de son auteur. Nous pouvons citer en exemple certains textes politiques ou philosophiques[1] comme *L'Esprit des lois* de Montesquieu, le *Contrat social* de Rousseau ou *L'Homme révolté* de Camus.

Parmi les textes démonstratifs, nous distinguons plusieurs types qui se différencient par la manière particulière dont ils présentent ou conduisent leur démonstration.

Nous étudierons tour à tour :

- Les textes démonstratifs proprement dits,
- Les textes ironiques,
- Les textes polémiques,
- Les articles de presse.

Le texte démonstratif proprement dit (démonstration directe)

Notre méthode, pour comprendre ce type de texte, consiste à :

a) repérer le thème ;

b) noter la conclusion et la progression ;

c) saisir et comprendre les allusions ;

d) se demander quels sont les mots attendus par le lecteur mais que pourtant l'auteur ne prononce pas ;

e) répondre à la question : contre qui l'auteur écrit-il ?

---

1. Un problème épineux est posé par la nature de la philosophie. Une tradition ancienne l'exclut du domaine littéraire. Nous pensons que c'est à tort. Quelle que soit sa volonté d'être objectif, un philosophe n'est pas un savant ; il se hasarde dans un domaine inconnu dans lequel il a pour support principal son intuition ; derrière le système rationnel qu'il construit se cachent des jugements de valeur ; même si elle s'efforce d'être logique et rigoureuse, sa pensée reste personnelle et sa vision est subjective. C'est pourquoi nous classons résolument les ouvrages philosophiques dans la littérature. Ceci ne préjuge nullement de leur valeur proprement philosophique.

Avant d'appliquer cette méthode à un exemple précis, il nous faut expliquer certains termes.

Qu'est-ce que le thème ?

Il circonscrit les limites du problème posé. C'est le cadre à l'intérieur duquel s'inscrit la démonstration. Il confronte souvent deux notions (par exemple, la morale et la politique, l'art et la vie, etc.). Il est souvent indiqué par le titre (quand le texte en comporte un) mais il ne faut pas s'y fier dans tous les cas car il arrive qu'il soit trompeur : parfois l'auteur dissimule à dessein le véritable thème de son texte par un titre anodin ; par exemple, dans l'*Encyclopédie,* l'article « Blé » dû à Voltaire traite en réalité de la survivance, en un siècle éclairé, de pratiques et de formes de pensée arriérées.

A défaut d'indications données par le titre, le thème se reconnaît à ce qu'il est le fil directeur du texte, auquel il donne son unité ; c'est lui qui est à la source des images que le texte comporte éventuellement ; même s'il reste masqué pendant une grande partie du développement, il est néanmoins nécessaire qu'il se dévoile dans les dernières lignes. C'est là qu'il sera le plus facile de le saisir.

Qu'est-ce que la progression ?

C'est la succession des différentes étapes du raisonnement qui conduit à la conclusion. On ne pourra donc bien la suivre qu'en sachant vers quel but elle se dirige, c'est-à-dire après avoir lu le texte une première fois.

Qu'est-ce qu'une allusion ?

C'est une citation qui n'est pas avouée comme telle (dans le cas contraire, elle serait signalée par des guillemets). Faire une allusion consiste à glisser dans un texte un mot ou un groupe de mots appartenant expressément à un autre texte antérieur dû, dans la plupart des cas, à un autre auteur. L'allusion a la vertu d'évoquer toute une pensée, voire toute une œuvre, et d'enrichir ainsi le texte dans lequel on l'introduit. Elle permet de se faire comprendre en faisant

l'économie de tout un développement ; on se contente en effet de renvoyer le lecteur à un texte supposé connu.

L'allusion exprime beaucoup en disant peu. C'est une forme de litote qui traduit une réticence à nommer clairement son objet. Par pudeur, par crainte, ou par timidité, elle préfère le suggérer de manière voilée. Tout se passe comme si l'auteur répugnait à désigner ouvertement ce dont il parle. A la limite, l'omission volontaire d'un terme, que tout le contexte appelle pourtant, peut avoir une valeur allusive (ce qui justifie le quatrième point de notre méthode). L'allusion entend néanmoins être comprise mais elle ne veut pas l'être de tous ; elle fait le tri parmi les lecteurs ; elle ne s'adresse qu'à ceux qui le méritent, c'est-à-dire ceux qui ont une culture suffisante pour être valablement pris à témoin par l'auteur ; elle semble illustrer le proverbe : « A bon entendeur salut ! » C'est un langage pour initiés.

Après ces quelques précisions, nous pouvons maintenant appliquer notre méthode à un texte d'Albert Camus.

L'artiste et son temps

Un sage oriental demandait toujours, dans ses prières, que la divinité voulût bien lui épargner de vivre une époque intéressante. Comme nous ne sommes pas sages, la divinité ne nous a pas épargnés et nous vivons une époque intéressante. En tout cas, elle n'admet pas que nous puissions nous désintéresser d'elle. Les écrivains d'aujourd'hui savent cela. S'ils parlent, les voilà critiqués et attaqués. Si, devenus modestes, ils se taisent, on ne leur parlera plus que de leur silence, pour le leur reprocher bruyamment.

Au milieu de ce vacarme, l'écrivain ne peut plus espérer se tenir à l'écart pour poursuivre les réflexions et les images qui lui sont chères. Jusqu'à présent, et tant bien que mal, l'abstention a toujours été possible dans l'histoire. Celui qui n'approuvait pas, il pouvait souvent se taire ou parler d'autre chose. Aujourd'hui tout est changé, le silence même prend un sens redoutable. A partir du moment où l'abstention elle-même est considérée comme un choix, puni ou loué comme tel, l'artiste, qu'il le veuille ou non, est embarqué. Embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé. Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. Il doit s'y résigner, même s'il juge que cette galère sent le hareng, que les gardes-chiourme y sont vraiment trop nombreux et que, de surcroît, le

cap est mal pris. Nous sommes en pleine mer. L'artiste, comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir s'il le peut, c'est-à-dire en continuant de vivre et de créer.

A vrai dire, ce n'est pas facile et je comprends que les artistes regrettent leur ancien confort. Le changement est un peu brutal. Certes, il y a toujours eu dans le cirque de l'histoire le martyr et le lion. Le premier se soutenait de consolations éternelles, le second de nourriture historique bien saignante. Mais l'artiste jusqu'ici était sur les gradins. Il chantait pour rien, pour lui-même, ou, dans le meilleur des cas, pour encourager le martyr et distraire un peu le lion de son appétit. Maintenant, au contraire, l'artiste se trouve dans le cirque. Sa voix forcément n'est plus la même ; elle est beaucoup moins assurée.

On voit bien tout ce que l'art peut perdre à cette constante obligation. L'aisance d'abord, et cette divine liberté qui respire dans l'œuvre de Mozart. On comprend mieux l'air hagard et buté de nos œuvres d'art, leur front soucieux et leurs débâcles soudaines. On s'explique que nous ayons ainsi plus de journalistes que d'écrivains, plus de boy-scouts de la peinture que de Cézannes, et qu'enfin la bibliothèque rose ou le roman noir aient pris la place de *La Guerre et la Paix* ou de *La Chartreuse de Parme*… Créer aujourd'hui, c'est créer dangereusement. Toute publication est un acte et cet acte expose aux passions d'un siècle qui ne pardonne rien.

Albert Camus, « Conférence du 14 décembre 1957 »,
in *Discours de Suède*. © Éditions Gallimard.

Commençons par repérer le thème. Il est clairement indiqué par le titre. Quant à la conclusion, but de la démonstration, elle apparaît dans la dernière ligne : « Toute publication est un acte et cet acte expose aux passions d'un siècle qui ne pardonne rien. »

Si maintenant nous relisons le texte à la lumière de cette dernière phrase, nous en saisissons mieux la progression logique. Nous notons tour à tour les idées suivantes :

– si les écrivains parlent, ils sont critiqués ; s'ils se taisent, ils le sont plus encore ;

– l'écrivain et ses contemporains sont embarqués dans la même galère ; l'écrivain est solidaire des autres hommes ;

– jadis l'écrivain était spectateur : il regardait dans le cirque les lions dévorer les martyrs ; mais maintenant il est acteur, il se trouve avec les martyrs dans l'arène en face des lions.

En lisant ce texte à plusieurs reprises, on sent que l'auteur tourne autour d'un mot qui est dans sa pensée, mais qu'il se refuse à prononcer. En quelque sorte, il le désigne « en creux ». Est-ce par pudeur, est-ce par timidité ? ou n'est-ce pas justement parce qu'il s'agit d'un mot qui fait peur et que le seul fait de le prononcer porterait malheur ? Quel est-il ? C'est de toute évidence le mot *politique.*

Ajoutons-le à quelques expressions ; elles en deviennent plus claires « S'ils parlent [de politique], les voilà critiqués » ; « jadis, celui qui n'approuvait pas [la politique] pouvait se taire ou parler d'autre chose [que de politique] » ; « cet acte expose aux passions [politiques] d'un siècle qui ne pardonne rien ».

Ce texte comporte-t-il des allusions ? Nous en trouvons deux, l'une et l'autre dans une même phrase : « embarqué me paraît ici plus juste qu'engagé ». « Engagé » renvoie de toute évidence à Jean-Paul Sartre, et « embarqué » à Pascal.

Nous comprenons du même coup sans plus attendre, et sans avoir besoin d'expliciter préalablement ces allusions, contre qui Camus écrit. Il écrit contre Sartre.

Si maintenant nous mettons ensemble les réponses que nous ont apportées les quatre questions de notre méthode, nous comprenons parfaitement le sens du texte : alors que Sartre et ses amis prétendent que s'engager est un acte de liberté et de courage pour un écrivain, et que ceux qui ne le font pas renoncent à leur liberté, Camus estime que ceux qui s'engagent, loin d'être libres, cèdent aux menaces de la foule, ils hurlent avec les loups ; et que seuls ceux qui ne s'engagent pas politiquement font preuve de courage et de fierté. L'argumentation de Camus repose presque entièrement sur l'opposition des mots « engagé » et « embarqué ».

Le mot « engagé » impliquerait que l'artiste ait le choix. Selon Camus, ce n'est pas le cas, puisque l'absence d'engagement est considérée par les foules comme un engagement contraire au leur. Il y a donc pour l'écrivain deux façons de s'engager : adhérer bruyamment à une cause, ce qui lui concilie l'appui de la moitié de l'opinion et lui aliène l'autre

moitié ; ou bien s'abstenir d'adhérer à quelque cause que ce soit, ce qui lui aliène la totalité de l'opinion. Il est clair que ce deuxième choix est plus dangereux que le premier, et que, contrairement aux idées reçues, c'est celui qui exige le plus de courage.

L'écrivain se trouve donc dans la même situation que celle que Pascal assigne à l'homme devant le problème de l'au-delà. Que l'homme s'engage pour l'existence de Dieu, ou qu'il refuse de le faire, il s'engage de toute façon ; dans ce domaine, l'abstention est un choix : dire « je ne sais pas » revient à parier que Dieu n'existe pas. Dans un pareil cas, Pascal conseille de faire le choix le moins dangereux, c'est-à-dire d'opter pour l'existence de Dieu. Mais il est clair qu'ici Camus conseille une voie toute contraire : faire le choix le plus dangereux, ne pas hésiter à braver l'impopularité ni à rassembler sur soi les haines convergentes de toutes les parties de l'opinion en refusant de hurler avec les loups.

Ainsi, pour résumer, ce texte tend à démontrer que, contrairement à ce que prétend Sartre, le vrai courage et la vraie liberté consistent à refuser l'engagement politique.

Le texte ironique (démonstration indirecte)

L'ironie est un procédé de démonstration indirecte inventé par Socrate (cf. notre chapitre « Aperçu de quelques grandes philosophies »). L'ironie (en grec, « eironeia » signifie interrogation) consiste à feindre la plus grande admiration pour la thèse que l'on condamne. Au lieu de la critiquer, on demande à son auteur des éclaircissements destinés à en révéler prétendument toute la profondeur. Comme le corbeau de la fable, l'auteur de cette thèse, flatté, entreprend de développer sa pensée. Mais comme celle-ci est en réalité fort mal assurée, il ne peut qu'en révéler les faiblesses et les contradictions. Et par conséquent il procède lui-même à la démolition de ses propres théories. L'ironie offre donc à celui qui la pratique le délicat plaisir d'assister à l'autodestruction de l'adversaire. L'intervention de l'ironiste est infime : une feinte admiration, un encouragement, une

question faussement naïve, et voici l'interlocuteur qui se rengorge, se pavane et s'embrouille sous le regard goguenard de celui qui l'a ainsi attiré dans un piège.

Nous allons illustrer cette définition par un texte de Montesquieu.

De l'esclavage des nègres

Si j'avais à soutenir le droit que nous avons eu de rendre les nègres esclaves, voici ce que je dirais :

Les peuples d'Europe ayant exterminé ceux de l'Amérique, ils ont dû mettre en esclavage ceux de l'Afrique, pour s'en servir à défricher tant de terres.

Le sucre serait trop cher, si l'on ne faisait travailler la plante qui le produit par des esclaves.

Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête ; et ils ont le nez si écrasé, qu'il est presque impossible de les plaindre.

On ne peut se mettre dans l'esprit que Dieu, qui est un être très sage, ait mis une âme, surtout une âme bonne, dans un corps tout noir…

On peut juger de la couleur de la peau par celle des cheveux, qui, chez les Égyptiens, les meilleurs philosophes du monde, était d'une si grande conséquence qu'ils faisaient mourir tous les hommes roux qui leur tombaient entre les mains.

Une preuve que les nègres n'ont pas le sens commun, c'est qu'ils font plus de cas d'un collier de verre que de l'or, qui, chez des nations policées, est d'une si grande conséquence.

Il est impossible que nous supposions que ces gens-là soient des hommes, parce que, si nous les supposions des hommes, on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens.

De petits esprits exagèrent trop l'injustice que l'on fait aux Africains : car, si elle était telle qu'ils le disent, ne serait-il pas venu dans la tête des princes d'Europe, qui font entre eux tant de conventions inutiles, d'en faire une générale en faveur de la miséricorde et de la pitié ?

Montesquieu, *L'Esprit des lois* (XV, 5)

Dans un dialogue véritable, dans la vie ou au théâtre, l'ironie consiste à poser des questions à l'interlocuteur et à le laisser parler. Mais dans un texte non théâtral où l'auteur, par définition, est seul présent, elle consiste à prêter à l'adversaire la réponse la plus propre à ruiner sa thèse, et pour cela à feindre d'être cet adversaire lui-même, pour mieux lui

faire prononcer les paroles qui le condamneront. C'est ainsi que Montesquieu, en réponse à une question supposée (« Si j'avais à soutenir le droit que nous avons eu de rendre les nègres esclaves… »), se fait pour un instant l'avocat de l'esclavage ; mais le plaidoyer qu'il présente est si volontairement mauvais qu'il équivaut à un réquisitoire. Montesquieu démontre par l'absurde le caractère injustifiable, de l'esclavage.

Les deux premiers arguments énoncent non des justifications morales mais de simples causes : on voit que l'esclavage est la conséquence d'un crime antérieur (le massacre des Indiens d'Amérique) et des motivations mercantiles des Européens (le prix du sucre) ; il n'en est que plus coupable. Quant aux justifications qui viennent ensuite, elles sont d'avance discréditées par la place qu'elles occupent dans l'argumentation ; une justification, en effet, ne vaut que si elle précède l'acte ; elle devient suspecte si elle le suit ; on songe au loup de La Fontaine qui, ayant tout d'abord décidé que l'agneau est coupable, cherche ensuite de quel crime. Il est clair ici que, comme dans la fable, nous sommes en présence d'une idéologie fabriquée pour la circonstance afin de masquer d'un voile hypocrite les motifs véritables des esclavagistes.

Ces arguments ont-ils au moins l'effet que l'on attend d'eux ? Pas du tout. Bien au contraire.

En voulant légitimer l'oppression à laquelle sont soumis les Africains, l'avocat qui nous parle ici met à jour le marécage de préjugés, de complexes, d'idées confuses et de pensées inavouables qui composent l'aversion des Blancs pour les Noirs ; par le seul fait de les formuler et de les exposer ainsi à la lumière de la raison, il en fait apparaître le caractère à la fois odieux et enfantin ; en lui faisant prendre conscience de la vraie nature des sentiments racistes, il libère le lecteur, comme par une cure psychanalytique, de la tentation d'accepter toute théorie de ce genre.

Mais il y a plus. Ce très mauvais avocat utilise des mots rebelles qui se retournent contre lui ; de lui-même, il semble

évoquer les raisons les plus propres à condamner sa thèse, comme si la voix de sa conscience faisait trébucher son discours. Tout se passe comme s'il essayait de répondre, de plus en plus mal, à une voix intérieure que nous n'entendons pas mais qui parlerait de plus en plus fort. Quel besoin en effet a-t-il de prononcer le mot de « christianisme », alors que c'est là justement la doctrine la plus contraire à ce qu'il veut justifier ? Quel mauvais génie le pousse à parler de « l'injustice que l'on fait aux Africains » ? N'est-ce pas là un irréparable aveu ? Invoquer l'indifférence des princes d'Europe, n'est-ce pas souligner leur responsabilité ?

Ainsi, des ruines du plaidoyer a surgi un redoutable réquisitoire.

Les textes polémiques

Dans les deux cas précédents, qu'il s'agisse d'un discours comme celui de Camus ou d'un texte ironique comme celui de Montesquieu, seules des idées étaient en jeu, le but de l'auteur était de les démontrer ou de les réfuter. Mais dans le cas de la polémique, un élément nouveau vient troubler la rigueur et altérer l'honnêteté de la démarche.

La polémique, en effet, est dirigée contre un homme autant que contre ses idées ; plus exactement, elle crée un amalgame entre certaines idées et celui qui les présente. Et c'est en essayant de jeter le discrédit sur l'homme qu'elle tente de réfuter sa pensée. Comme l'indique l'origine du mot (« polémos » en grec signifie « guerre »), la polémique est un combat où tous les coups, sans être permis, sont néanmoins pratiqués.

La polémique grossière a recours à l'injure. Nous n'en parlerons pas car elle se situe en dehors du domaine littéraire. Une polémique plus fine utilise, mieux que l'injure, *l'insinuation.* Ce procédé consiste à suggérer quelque chose de désobligeant concernant la personne de celui dont on attaque les idées de telle sorte que ces dernières puissent apparaître comme le simple effet d'un défaut, d'une tare, d'une anomalie quelconque et perdent ainsi tout prestige.